

TANIA VERÓNICA IBÁÑEZ GERICKE

Facultad de Artes - Universidad de Chile

tanitaig@gmail.com

Relato de experiencia pedagógica

Creación, interpretación y audición Integración estratégica para el aprendizaje de la armonía en estudiantes de interpretación musical

Resumen

Nueve estudiantes de interpretación musical pertenecientes al último año de un curso de Solfeo y Práctica Auditiva realizaron la actividad didáctica de crear una pieza musical en pequeños grupos, con el propósito de poner en práctica materias de armonía presentes en el programa de estudios del curso. Orientándose de acuerdo a una pauta de trabajo, elaboraron estas piezas para sus instrumentos de especialidad respectivos. Posteriormente, las creaciones fueron interpretadas por cada grupo al resto del curso, para que estos descubrieran auditivamente los enlaces armónicos utilizados en ellas. Los estudiantes se mostraron muy motivados al asumir el desafío de crear, actividad poco habitual para la mayoría. Las piezas instrumentales fueron atentamente escuchadas y comentadas por el curso y cada grupo logró describir sus trabajos demostrando dominio teórico sobre la unidad pedagógica en cuestión. En cuanto al reconocimiento auditivo de la armonía utilizada en ellas, los estudiantes lograron muy buenos resultados, pese a que anteriormente la mayoría manifestaba dificultades en esta materia. En esta comunicación planteo algunas hipótesis surgidas a lo largo del ejercicio de mi docencia, tomando como referencia la experiencia con este grupo de estudiantes, quienes presentaban desempeños inusualmente bajos en la resolución de ejercicios auditivos armónicos. Expongo de manera crítica la forma en que son llevadas a cabo algunas de las actividades didácticas orientadas al desarrollo del oído armónico y propongo algunas ideas para contribuir a mejorar estas prácticas pedagógicas.

Palabras Clave:

didáctica de la música, aprendizaje de la armonía, educación musical, lenguaje musical, estrategias didácticas.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 5. N° 2 (2017) | 88-97

Recibido: 06/09/2017. **Aceptado:** 22/12/2017.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.3856.2

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



TANIA VERÓNICA IBÁÑEZ GERICKE

Facultad de Artes - Universidad de Chile

tanitaig@gmail.com

Pedagogical experience report

Creation, interpretation and audition Strategical integration for learning harmony in musical interpretation students

Abstract

Nine students of Musical Performance belonging to the last year of a course of Solfege and Ear Training realized the didactic activity of creating a musical piece in small groups, with the purpose of putting into practice matters of harmony present in the course syllabus. Orienting themselves according to a pattern of work, they elaborated these pieces for their respective instruments. Subsequently, the creations were interpreted by each group to the rest of the course, so that these discovered auditively the harmonic bonds used in them. Students were very motivated to take on the challenge of creating, unusual activity for most. The instrumental pieces were carefully listened to and commented on by the course and each group managed to describe their works demonstrating theoretical mastery over the pedagogical unit in question. As for the auditory recognition of the harmony used in them, the students achieved very good results, although in the past most of them presented difficulties in this matter. I present in this paper some hypotheses that have emerged during my teaching practice, taking as reference the experience with this group of students, who presented unusually low performances in the resolution of harmonic auditory exercises. I critically describe the way in which some of the didactic activities aimed at the development of the harmonic.

Key Words:

didactics of music, harmony learning, musical education, musical language, didactic strategies.

Introducción

Dentro de las reflexiones que me han acompañado durante mi experiencia docente han estado presentes las que se refieren a ciertas prácticas que a veces llevamos a cabo como si estuvieran sacralizadas y sobre las que no correspondiera ningún tipo de cuestionamiento. Solo están ahí, sin edad ni pasado, para ser reproducidas y perpetuadas en un acto muchas veces mecánico.

Particularmente, me referiré a las prácticas orientadas al desarrollo del oído armónico que se realizan en el curso de lenguaje musical; a un momento de crisis que viví con ellas; y al instante en que constaté, a partir de la creación de una actividad didáctica, resultados sorprendentes de aprendizaje en estudiantes que no lograban salir adelante, quebrando con ello el rumbo inercial por el que yo misma estaba conduciendo los aprendizajes de mis alumnos.

Comenzaré aclarando algunas de las características de la asignatura de lenguaje musical que se imparte en la universidad en que trabajo, y que son similares en sus aspectos fundamentales a las de otras instituciones de mi país. Me refiero a la Facultad de Artes de Universidad de Chile, heredera del tradicional y conocido Conservatorio Nacional de Música de Santiago de Chile.

El aprendizaje del lenguaje musical se aborda en los primeros años de estudio, mediante un curso llamado Solfeo y Práctica Auditiva, el que es impartido a los estudiantes de interpretación musical y composición¹. Tiene una duración de tres a cinco años —dependiendo de la edad de los estudiantes—, con una frecuencia de dos sesiones de una hora y media por semana. Se abordan principalmente dos ámbitos: el solfeo de partituras y la educación auditiva. Este último ámbito, a su vez, se enfoca principalmente en el desarrollo de habilidades de transcripción melódica y rítmica, y en menor medida en el desarrollo del oído armónico. La armonía, presente en el programa de estudio de la asignatura, ha sido el aspecto menos desarrollado en términos de las actividades didácticas que lo caracterizan, siendo estas muy escasas y construidas sobre pocos recursos². Prácticamente no existe un abordaje de estos contenidos en función de los perfiles de los estudiantes. No hay un espacio suficiente para su análisis en diferentes contextos, estilos, formas, procedencias culturales o históricas. No hay comparaciones ni audiciones en diversos formatos —en vivo o envasados—; no hay reflexión, no hay creación. En cuanto a su práctica auditiva, estas actividades principalmente se realizan en

1. Próximamente se pretende implementar un programa innovado de este curso, que integre la armonía, la práctica del canto, el solfeo, la educación rítmico-corporal y la auditiva, el cual está actualmente en etapa de diseño.

2. Cabe señalar que los estudiantes cursan una asignatura específica de armonía en al finalizar Solfeo y Práctica Auditiva. Sin embargo, en este curso el desarrollo auditivo no es prioritario. El aprendizaje de la armonía se desarrolla fundamentalmente a partir de ejercicios escritos en pentagrama.

base a la audición de acordes y enlaces armónicos interpretados en el piano por el profesor.

Es así que cada cierto tiempo entre mis colegas hemos reconocido que algunas de las actividades que están en función del aprendizaje de la armonía no se insertan de manera eficaz en el plan formativo de los estudiantes y no logran integrarse de manera articulada con los otros saberes. Y es que hemos cumplido con “enseñar” teórica y auditivamente acordes, especies, posiciones, estados y secuencias armónicas enlazadas, sin reflexionar en profundidad cuál es el propósito de todo ello.

Adicionalmente y de manera particular respecto de la práctica auditiva, este aspecto se convierte frecuentemente en una complicación para los estudiantes de interpretación musical, quienes, comparándose con los estudiantes de la carrera de composición, se sienten en desventaja con relación a sus resultados en los dictados sobre esta materia. En el mejor de los casos, se esfuerzan en reconocer acordes con el objetivo de subir sus calificaciones, pero sin comprender para qué podría servirles toda esa información y ejercitación más allá de subir su promedio de notas.

Manifestación del problema

Hace unos pocos años me enfrenté a una situación particularmente compleja con relación a la práctica auditiva armónica en uno de mis cursos. Se trataba del último año de Solfeo y Práctica Auditiva, conformado por nueve estudiantes de interpretación musical correspondientes a las menciones de violín, violoncello, flauta traversa, piano y guitarra, a quienes en general les costaba mucho reconocer los ejercicios auditivos armónicos, en especial las secuencias armónicas enlazadas.

Especialmente bajos eran los resultados que obtenían tres jóvenes, quienes no lograban identificar ni las más sencillas secuencias armónicas. Coincidentemente, las tres estudiantes —dos de violín y una de flauta traversa—, poseían oído absoluto. Ellas decían que no lograban distinguir los sonidos que constituían cada acorde dentro de la masa sonora que escuchaban. En ese momento yo aún ignoraba que este comentario sería relevante para comprender la problemática de la armonía para el músico en formación, con una mayor amplitud de miras. Intuía que esta condición podía tener algo que ver con la dificultad que manifestaban, y aunque tenía algunas ideas que podían ayudar a comprender este fenómeno, no contaba todavía con suficiente evidencia para ello. Es así que les era muy difícil saber, por ejemplo, si un acorde estaba en primera inversión, en posición de octava o reconocer una cadencia clásica dentro de una secuencia de acordes enlazados.

Fue entonces cuando me propuse abordar las secuencias armónicas desde la creación y la interpretación, pensando que un formato distinto al habitual y

más cercano al quehacer musical de los estudiantes, podría ayudar a que logran mejores resultados. Además, ya contaba con cierta experiencia trabajando con ellos en base a tareas de creación sobre otros tipos de temas, en especial rítmicos. Había observado además, un gran entusiasmo por parte de ellos al enfrentarse al desafío de plasmar sus ideas musicales en una pieza –asunto que en un principio les parecía imposible de realizar–, para luego sorprenderse con sus resultados y con la aceptación de sus propuestas por parte de sus pares.

De los nueve estudiantes, solo tres estudiaban instrumentos de tipo armónico –dos de ellos guitarra y uno piano–. Esto último añadía al desafío didáctico la incertidumbre de si podrían pensar sus creaciones en función de la armonía, integrando bajo este enfoque a los instrumentos melódicos con los armónicos disponibles en el curso.

Reflexiones iniciales hacia la construcción de una hipótesis

Dentro del grupo había solo un estudiante que obtenía excelentes resultados en todos los ejercicios auditivos de tipo armónico. Estudiaba guitarra, instrumento que me parecía, por su naturaleza, podía influir positivamente en sus facilidades de comprensión auditiva. Pero estaban también los otros dos estudiantes de instrumentos armónicos –guitarra y piano–, quienes no lograban obtener buenos resultados. Esto me indicaba que esta condición no bastaba por sí sola como para afirmar una correlación con buenos rendimientos en esta materia. Estos dos últimos alumnos coincidían, además, en que no contaban con experiencias previas de creación musical y se habían integrado en el último año al curso, por lo que ni siquiera habían tenido la experiencia de realizar otras tareas anteriormente, a diferencia de todos sus compañeros. Al contrario de estos dos casos, el estudiante de guitarra con buen desempeño, pasaba un tiempo importante dedicado a la improvisación y la creación. Sus tareas de creación siempre estaban acompañadas de una exposición muy detallada de las decisiones composicionales tomadas y de una excelente descripción de su obra en cuanto a sus aspectos estructurales como la forma, la armonía y las líneas melódicas presentes.

Fue entonces cuando pensé que su facilidad para comprender la armonía y reconocer auditivamente todos los ejercicios de la clase podía estar vinculada no solo a la práctica sistemática en un instrumento de tipo armónico, sino además con el tiempo dedicado a la creación y, por supuesto, a la reflexión asociada a esta. Relacioné sus resultados con los obtenidos por los estudiantes de composición, quienes, obviamente, dedican un tiempo importante al trabajo creativo. Esto me llevó a pensar que la actividad creativa, cuando va acompañada de una profunda reflexión sobre sus elementos musicales constitutivos en un acto de manipulación deliberada de los mismos, es relevante como medio para comprender el lenguaje

musical académico, en que la armonía tonal ocupa un lugar preponderante. Complementariamente, asocié esto con la variable motivacional, postulando así que la actividad de creación vincula de manera natural las materias de un curso –a veces tratadas áridamente– con las preferencias musicales y/o con el contexto musical en que los estudiantes están inmersos, debido a que ellos tienden a elaborar sus composiciones de acuerdo a las características del mundo musical que les rodea. Valiéndose de las herramientas y contenidos tratados en el curso, los estudiantes manipulan estos elementos hasta encontrar las combinaciones que les hacen sentido, es decir, que son coherentes con las que habitualmente escuchan e interpretan y que están almacenadas en su memoria, integrando también lo que podrían ser soluciones novedosas o transgresoras con respecto a las expectativas típicas de la sintaxis musical tonal.

Características de la experiencia didáctica

Considerando los antecedentes del curso y mis reflexiones e hipótesis iniciales, planifiqué la actividad didáctica sobre la tarea de creación con las siguientes características:

- Creación grupal a tres voces (como mínimo), basada en una secuencia de acordes con los contenidos armónicos estudiados en la unidad pedagógica.
- Duración máxima de la creación: un minuto.
- Distribución de las voces instrumentales: voz grave para el estado de los acordes; voz aguda para la melodía principal de la composición; voz intermedia para completar el acorde o realizar la síntesis armónica, en caso de tratarse de un instrumento armónico.
- Interpretación de la creación en vivo, por los miembros del grupo.
- Presentación sintética de la creación en formato partitura, utilizando el sistema de notación funcional de la armonía trabajado durante la unidad pedagógica.
- Exposición oral sobre la creación, que dé cuenta del proceso de trabajo creativo grupal, con sus características principales, fortalezas y dificultades.
- Audición analítica de cada creación por el resto del curso (tipo “dictado”), para el reconociendo de sus elementos armónicos constitutivos.
- Registro en video de cada creación y subida a plataforma YouTube, para

permitir el acceso a estas por cualquier integrante del curso posteriormente.

Resultado de la experiencia

Tal como imaginaba, las creaciones no se hicieron esperar y fueron estrenadas en la clase con entusiasmo por cada ensamble. Podían reconocerse en ellas rasgos de diferentes tipos de música. Cada una presentaba además elementos que no habían sido vistos en el curso, y que los estudiantes identificaban y describían de acuerdo a sus conocimientos “extra-conservatorio”, o bien desde la imaginación y la intuición.

La audición de cada creación se realizó en dos momentos. En una primera escucha los auditores –por indicación mía– no debían mirar la partitura. Esto, con el fin de promover una percepción global de la música –no centrada en su relación con la partitura–, en que se “dejaran seducir” por la obra. Luego de este primer momento, los estudiantes comentaron con interés y respeto cada pieza musical presentada.

Posteriormente cada creación fue nuevamente interpretada de principio a fin sin detenciones y luego por frases, momento en que los estudiantes –aún sin mirar las partituras–, de manera individual, realizaron el ejercicio de identificar las funciones armónicas escuchadas. Fue aquí cuando se produjo un resultado inesperado. Los alumnos identificaron con impresionante facilidad cada una de las funciones armónicas, incluso con detalles que involucraban aspectos que no habían sido vistos en clases, como por ejemplo, ciertas tensiones de los acordes producidas por notas de paso o de vuelta, o la identificación del lugar que cada nota ocupaba dentro de un acorde. Los resultados de las estudiantes con oído absoluto fueron sin duda los más precisos, sin embargo todo el curso participó con distintos aportes, siendo, en mi opinión, sus vivencias como instrumentistas el origen de los saberes que en ese momento fluían a borbotones. Ellos relacionaban el comportamiento global de lo escuchado y el de las diferentes voces con su propia experiencia como intérpretes, reconociendo patrones o gestos típicos en cada pieza musical.

Por lo anterior, a las hipótesis iniciales agregué otra, que apuntaba específicamente al desarrollo de las habilidades de reconocimiento auditivo de la armonía: la audición de ensambles instrumentales con timbres diferenciados, cercanos a la experiencia musical de los auditores, favorece el reconocimiento de las voces presentes y el comportamiento armónico de estas.

Fue así que esta actividad didáctica resultó un medio para el aprendizaje muy significativo para cada estudiante. A través de la creación, la reflexión y la audición en formatos cercanos, mejoraron notablemente sus desempeños en los ejercicios

de práctica auditiva, pero más importante que esto, comprendieron a partir de su propia experiencia —como creadores y como auditores— el comportamiento de la armonía en el lenguaje tonal, estableciendo de forma natural los vínculos entre las nuevas materias y sus registros previos.

Discusión

Indudablemente, existen diferentes vías para acceder al conocimiento y obtener aprendizajes sólidos. En mi opinión, los docentes debemos ofrecer la posibilidad a los estudiantes de explorar diferentes rutas y trabajar con ellos desde más de un punto de vista. Esto incluye la ejercitación a partir de diferentes tipos de fuentes sonoras. Durante décadas el piano ha sido el instrumento hegemónico dentro de la clase de lenguaje musical. Este posee características que favorecen la comprensión de muchos elementos de la música, cuando son utilizados con criterios didácticos adecuados a los propósitos formativos. Sin embargo, debemos considerar que el uso del piano como único recurso para trabajar el oído armónico puede no resultar eficaz en todos los casos.

La situación de las tres estudiantes con oído absoluto me hizo recordar a otros alumnos que conocí con esta particularidad, quienes, contrariamente a estas tres jóvenes, destacaban por su facilidad para reconocer acordes o funciones armónicas a partir de secuencias interpretadas en el piano. Ellos, coincidentemente, eran todos estudiantes de piano y puedo presumir que durante esa etapa de su formación —en que fueron mis alumnos— estuvieron expuestos al sonido de su propio instrumento unas cuantas horas diarias, cada vez que se sentaban a estudiar piano. Esto me hace descartar la idea de que exista una correlación directa entre esta condición y las capacidades —o dificultades— de discriminación armónica, para inclinarme hacia la idea de que sería la frecuencia de exposición a un determinado timbre lo que incidiría en el reconocimiento del comportamiento sonoro de un instrumento.

Bajo esta perspectiva, la experiencia de cualquier estudiante instrumentista determinaría una mayor sensibilidad hacia los instrumentos que tocan, así como también hacia los timbres de los otros instrumentos con que habitualmente conviven.

Particularmente, me resulta interesante la manera en que las tres jóvenes manifestaban su dificultad para reconocer “las notas del acorde” en los ejercicios armónicos. Ellas probablemente al escuchar un acorde determinado, percibían una masa sonora que es reconocida como unidad y no como diferentes voces agrupadas en un bloque acordal. Tras esto, me pregunto: ¿por qué comprender el lenguaje armónico únicamente desde la fragmentación de sus partes? Si bien para muchos estudiantes resulta sencillo ubicar auditivamente la posición o el estado de

un acorde calculando la distancia de las voces que los determinan con respecto a la fundamental o de acuerdo a determinados ejes tonales, para otras personas estas estrategias, aunque las pueden comprender, resultan ineficaces. En el caso del piano como fuente de producción sonora de acordes, se genera un nuevo cuerpo, que morfológicamente es más que la suma de sus componentes por separado. Este nuevo cuerpo está en función a su vez de otras estructuras, y la disposición o forma en que se presenten los acordes dentro del discurso completarán su significado, siendo por este motivo necesario un análisis de relaciones con los otros elementos constitutivos de la música.

Por lo tanto, pienso que es necesario considerar distintos enfoques que puedan complementarse para favorecer la comprensión y el aprendizaje de una mayor diversidad de estudiantes de acuerdo a sus capacidades y estilos cognitivos, y para ofrecer la oportunidad de acceder al conocimiento a través de diferentes miradas. Algunas de estas pueden ser, por ejemplo, desde la morfología musical, desde el análisis schenkeriano o bien desde el análisis musemático propuesto por Philip Tagg (por citar algunos). Estas y otras vías sin duda enriquecerán los aprendizajes de todos los estudiantes, no tan solo de quienes presentan mayores dificultades. Sin embargo, estoy consciente de que esto no es una tarea sencilla, debido a que implica muchas veces ampliar nuestros propios conocimientos, y dedicar energía y tiempo para revisar nuestras metodologías y bases teóricas.

Construir el aprendizaje de la armonía a partir del concepto de nota musical como único pilar rector es insuficiente y limitado, careciendo de eficacia en casos como los que he compartido. Particularmente, en el caso de las alumnas con oído absoluto, en algún momento se sintieron menos capaces que sus compañeros, debido a que no lograban procesar la información auditiva como el resto de sus compañeros. Esta situación, sin embargo, ha sido en una medida importante, consecuencia de la forma de pensar la música que ha primado en la educación de conservatorio desde el siglo pasado, en que se la ha considerado como un objeto científico posible de diseccionar, de manera aséptica y sin involucrarnos. En caso de soportarnos en este pilar, comprobaremos su fragilidad al encontrar situaciones como las referidas en este escrito, y que afortunadamente en mi caso, remecieron mis creencias y me motivaron a buscar nuevos caminos.

Por otra parte, al ser los estudiantes quienes construyen su conocimiento, se amplía el caudal de información que circula al interior del curso. Esto no quiere decir que el profesor deba, necesariamente, conocer en profundidad cada elemento que es traído a la clase, sino que debiera ser más bien un conductor y un facilitador de estos aprendizajes. Sin duda emergerán inquietudes que llevarán al docente a investigar, produciendo un efecto positivo en su práctica pedagógica, cada vez renovada y nutrida de la experiencia viva con la música.

Finalmente y de acuerdo a las dos hipótesis iniciales, creo que la familiaridad

con la fuente sonora y la actividad de creación musical constituyen dos elementos que combinados facilitan el aprendizaje de la armonía y mejoran el oído armónico. Una didáctica del aprendizaje armónico basada en estos dos elementos es coherente con una visión constructivista del aprendizaje, que considera los intereses y saberes previos de los estudiantes como elementos fundamentales en la construcción del aprendizaje. La incorporación de actividades didácticas que consideren estos elementos no constituye, por cierto, una novedad en términos pedagógicos. Sin embargo, en el contexto académico de conservatorio emergen como verdaderas soluciones rupturistas, debido a la (todavía) insuficiente reflexión sobre la pertinencia de algunas de nuestras prácticas docentes con relación a los actuales perfiles profesionales y necesidades formativas de los estudiantes.

Biografía de la autora

Tania Verónica Ibáñez Gericke

tanitaig@gmail.com

Licenciada en música, postulada en musicoterapia y magíster en musicología de la Universidad de Chile, se desempeña como académica de la Facultad de Artes de la misma universidad desde 1998, dentro del Área Teórico Musical, la cual coordina desde 2015. Compositora e intérprete, ha producido varios fonogramas junto al Taller Tambor, grupo que creó en el año 2005. Entre sus producciones más destacadas se cuentan *Hablando*, *Cantado y Palabreando* (2005), financiada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Nestlé Chile; y *Érase una vez ... el barrio* (2014), financiado por el Fondo de la Música del CNCA. Su trabajo como musicoterapeuta lo ha desarrollado principalmente con niños y niñas, en vínculo con la educación musical. Dentro de esta labor, destaca la creación de los arreglos musicales para el fonograma *Comunicando*, material educativo para el desarrollo del lenguaje, financiado por la Fundación Escúchame.